ARTA MONUMENTALĂ ROMÂNEASCĂ DIN ANII 1970 REFLECTATĂ ÎN REVISTA SCIA. STUDIU DE CAZ: SIMPOZIOANELE DE LA MEDGIDIA

de EDUARD ANDREI

Abstract: There are relatively few articles on the monumental art in Romania from the 1970s, published in *Studii şi Cercetări de Istoria Artei* (*SCIA*), the journal the G. Oprescu Institute of Art History; more precisely, only five articles, signed by the following authors: Ioana (Popovici) Vlasiu (1971 and 1978), Mircea Grozdea (1974), Brigita Gonser (1976), and Gheorghe Vida (1978). Among them, this paper focuses on the article of Brigita Gonser, analyzed as a case study. The article is dedicated to the phenomenon of the Medgidia art camps from the 1970s, which had a seminal role in the evolution of contemporary Romanian ceramics. The Medgidia camps totaled seven editions, but the article only covers the first five (1971–1975). In order to have an overall picture and to reconstitute the complete history of the phenomenon, I have updated the information with those obtained as a result of the research I undertook together with Rodica Buzoianu and Oana Florică, in 2019, completed by the publication of the volume *Revisited Cultural Heritage. Ceramics Symposium Medgidia 1971–1977*, including both the last two editions (1976–1977) and the posthumous fate of the works. The Medgidia camps of the 1970s marked the evolution of Romanian ceramics by opening two directions: on the one hand, Romanian ceramics finally overcame its status of small, utilitarian objects intended for domestic decoration and fundamentally shifted towards monumental size, towards dimensions that brought it close to open space sculpture; consequently, on the other hand, it migrated from a private/ interior space into the public/exterior space. The dozens of artworks created during the seven editions, by a number of 42 artists, have decorated various public spaces in Medgidia, mainly the promenade of the Carasu canal, enriching the city with an invaluable artistic heritage, constituted as a real open-air museum. Created under the sign of experiment (technically) and total freedom of expression (stylistically), the artworks somehow "escaped" the watchful eye of the censorship of the time, but not the destruction generated by the resumption of works on the Danube-Black Sea Canal in the years 1979–1980 and an arbitrary policy of decision-makers. Only 12 artworks have survived until today, but in various stages of degradation. In an unfortunate context, this issue is topical again, because of the recent demolition, in February 2024, of *Birds* (1971), a sculpture by Eugen Patraș, in Costinești. It is necessary to classify the public space artworks of the contemporary art heritage on the list of monuments, in order to ensure their legal protection against potential destruction.

Keywords: Cultural heritage, Medgidia art camps, monumental ceramics, Romanian monumental art.

Printre motivele care m-au determinat să aleg acest subiect este și acela că din 2021 sunt membru în Comisia Națională a Monumentelor de For Public, din cadrul Ministerului Culturii. De asemenea, subiectul continuă preocuparea mea mai veche pentru fenomenul taberelor de la Medgidia din anii 1970, prin care ceramica monumentală din România a atins o culme neegalată până azi și căruia i-am dedicat un volum în 2019, împreună cu Rodica Buzoianu și Oana Florică[1] (volum disponibil la Biblioteca Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu").

Consultând colecția revistei *SCIA.AP (Studii și Cercetări de Istoria Artei, seria Artă plastică)* din anii 1970, am fost surprins să constat că studiile dedicate artei monumentale din România sunt relativ puține. Practic acestea pot fi numărate, la propriu, pe degetele de la o mână: sunt cinci articole, avându-i ca autori pe Ioana (Popovici) Vlasiu (1971 și 1978)[2], Mircea Grozdea (1974)[3], Brigita Gonser (1976)[4] și Gheorghe Vida

[1] Rodica Buzoianu, Eduard Andrei, Oana Florică (eds.), *Patrimoniu cultural revizitat. Simpozionul de ceramică Medgidia 1971–1977 / Revisited Cultural Heritage. Ceramics Symposium Medgidia 1971–1977*, ediție bilingvă română-engleză, București, 2019; volum publicat de Asociația UMA Ed România.

[2] Ioana Popovici, *Probleme ale artei monumentale românești după 23 august 1944*, în *SCIA.AP*, tom XVIII, nr. 2, 1971, p. 307–311; Ioana Vlasiu, *Momente din evoluția contemporană a sculpturii monumentale în România*, în *SCIA.AP*, tom XXV, 1978, p. 141–173.

[3] Mircea Grozdea, *Tendințe în arta monumentală din România*, în *SCIA.AP*, tom XXI, 1974, p. 31–44.

[4] Brigita Gonser, *Ceramica simpozioanelor de la Medgidia (1971–1975) și probleme ale ambianței urbane*, în *SCIA.AP*, tom XXIII, 1976, p. 171–193.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 14 (58), p. 219–236, Bucureşti, 2024

(1978)[5]. Totuși, ținând cont că începând din 1974 revista va avea o singură apariție anuală, această cifră acoperă, de fapt, ceva mai puțin de jumătate din totalul numerelor revistei din deceniul respectiv (5 articole în 14 numere, două dintre ele în același număr)[6]. În economia acestui studiu, mă voi opri asupra articolului semnat de Brigita Gonser și dedicat ceramicii simpozioanelor de la Medgidia din anii 1970, pe care îl voi analiza ca studiu de caz.

În anii 1960–1970, reprezentanții Land Art, protestând împotriva comercializării „nemiloase" a artei în America, au respins în mod deliberat muzeul sau galeria de artă ca loc de prezentare a producției artistice și au dezvoltat proiecte peisagistice monumentale în simbioză cu natura, în aer liber, în locuri greu accesibile, departe de aglomerația centrelor urbane, deci în zone nelocuite, încă neinvadate de civilizație.

În SUA, nașterea Pop Art a coincis cu apariția, la începutul anilor 1960, a generației *Hippie* sau *flower-power,* pe fundalul mișcărilor de protest împotriva Războiului din Vietnam (1955–1975), promovând o ideologie nonviolentă, reflectată de celebrul slogan *Make Love, Not War*. Pop Art în Marea Britanie a apărut, de asemenea, într-o epocă de prosperitate, marcată de idealuri pacifiste similare, toleranță și noi libertăți sociale, ca și de ascensiunea spectaculoasă a trupei „The Beatles", formată la Liverpool în 1960 și care ajunge rapid să cucerească întregul mapamond.

În privința contextului românesc, relația dintre artă și politică este marcată de câteva jaloane cronologice, dintre care menționez:

1952: În cadrul plenarei Uniunii Artiștilor Plastici (U.A.P.) din România se pun bazele conceptului de *realism socialist* în artele plastice.

1965: Ceaușescu este ales Secretar General al P.C.R. Într-o întâlnire cu oamenii de cultură, își exprimă intenția de a tolera diversitatea stilistică în domeniul creației, renunțând aparent la impunerea *realismului socialist* din anii lui Gheorghiu-Dej ca unică formulă stilistică acceptată. Se inaugurează astfel o nouă etapă a „dezghețului ideologic" (care va dura până în 1971).

1968: Invazia sovietică (și a trupelor țărilor semnatare ale Tratatului de la Varșovia, cu excepția României și Iugoslaviei) în Cehoslovacia pentru a înăbuși reformele mișcării *Primăvara de la Parga*. Ceaușescu este singurul lider din blocul est-comunist care ia o atitudine vehementă anti-sovietică – poziționare care îi creează în ochii Occidentului imaginea de apărător al valorilor democratice și de satelit excentric al Moscovei (imagine favorabilă cimentată prin vizita în România, în anul următor, a președintelui SUA, Richard Nixon).

1971: Adoptarea *Tezelor din iulie,* lansate de Ceaușescu la ședința Comitetului Central al P.C.R., pune capăt perioadei de „dezgheț ideologic", revenindu-se treptat la o politică din ce în ce mai autoritară. Printr-o ciudată coincidență, chiar în acest an are loc primul Simpozion de ceramică monumentală de la Medgidia (vor urma încă șase ediții, până în 1977 inclusiv).

În România comunistă, pe fundalul „dezghețului ideologic" din 1965–1971, se poate observa o anumită libertate de expresie în zona creației artistice, una dintre direcțiile în care aceasta se putea manifesta fiind taberele de creație. Fenomenul Taberelor de la Medgidia, debutând în 1971, nu a apărut, așadar, din neant, ci a fost favorizat de o anumită politică a epocii, prin acest „dezgheț". Astfel, simpozioanele de ceramică de la Medgidia se înscriau în „acțiunea tabere", demarată la nivel național prin tabăra de sculptură de la Măgura Buzăului în 1970, urmată de taberele de creație/ simpozioanele (de sculptură în piatră, lemn, metal sau de ceramică) de la Arcuș (1974), Sibiu, Sighișoara, Lăzarea, Căsoaia-Arad, Săliște-Sibiu, Hobița-Gorj, Calica-Tulcea, Letea-Bacău, Galați, Târgu-Jiu, Cluj etc.

Acțiunea concertată a organizării taberelor și rezultatele lor erau dezbătute, monitorizate și documentate de criticii de artă în publicațiile de specialitate, cu predilecție în revista *ARTA*. De pildă, Gheorghe Vida, într-un dialog cu Mihai Drișcu, abordează taberele de la Măgura, Medgidia și Babadag, în context românesc și european – cu trimiteri la parcul de sculptură de la Middelheim, Belgia, la parcul Oronsko din Polonia, la simpozioanele din Cehoslovacia – şi conchide în chip (pre)vizionar, încercând să traseze viitoare direcţii: „Să ieşim din promenadă şi să creăm o ambianţă. Pentru a ieşi dintr-o mentalitate contemplativă, de tipul parcurilor cu sculpturi, a galeriilor etc., caracterul de intervenţie activă cere formarea unor echipe complexe – taberele sunt cea mai nimerită formă de întrunire pentru munca în echipă – care să-şi

[5] Gheorghe Vida, *Arta ambientală în România*, în *SCIA.AP,* tom XXV, 1978, p. 175–199.

[6] Menționez că există totuși un precedent important, chiar în al doilea an de existență a revistei: articolul lui Ion Frunzetti, *Relieful în sculptura monumentală din R.P.R.*, în *SCIA,* tom II, nr. 1–2, 1955, p. 151–175.

propună remodelarea estetică a ambianţei (urbane, industriale, de petrecere a timpului liber). În felul acesta, eficacitatea socială a unor asemenea acţiuni ar spori indiscutabil”[7].

Taberele de creație reprezentau o politică de tip „win-win”: pe de o parte, localitățile ce găzduiau taberele respective se îmbogăţeau cu un patrimoniu artistic ce le ambienta teritoriul, iar, pe de altă parte, artiștii erau recompensați bănește și găseau acolo un mediu propice creației, o atmosferă de emulație artistică. După cum ne-au mărturisit în unanimitate artiștii încă în viață, intervievați pentru cartea din 2019, la Medgidia ei se bucurau de libertatea de expresie[8].

Taberele de la Medgidia au fost și rezultatul unui fericite conjuncturi specifice locului: dealurile de argilă ale orașului ofereau o excelentă materie primă, aflată la îndemână; apoi, se găsea acolo, pe atunci, baza materială indispensabilă procesului tehnologic presupus de arderea unor lucrări monumentale, și anume cuptoarele de mari dimensiuni de la fabrica „Bazaltul”[9] (din păcate, azi nu mai există); nu în ultimul rând, a fost o armonioasă colaborare între U.A.P. din România și Primăria Orașului Medgidia, la care se adăugau, ca organizatori, Consiliul Județean de Cultură și Educație Socialistă (C.C.E.S.-ul de atunci) și Muzeul de Artă din Constanța (Fig. 1).

În acest context, un rol-cheie a fost jucat de primarul Iftimie Ilisei[10]. Fără a fi un om de cultură, Ilisei avea însă un ascuțit spirit practic-organizatoric – Primăria Medgidia asigura cazarea și masa artiștilor participanți, materia primă și condițiile de lucru, organiza festivitățile de închidere a simpozioanelor – și era cu adevărat dedicat acțiunilor menite să aducă prosperitate orașului, pe care dorea să îl înscrie pe harta culturală a țării.

Autoarea articolului din *SCIA.AP* 1976, dedicat taberelor de ceramică monumentală de la Medgidia din anii 1970, este Brigita Gonser; de fapt, Brigitta Amalia Gonser (n. 10 iulie 1948; prenumele său a fost ușor „românizat” în articol, prin eliminarea dublului *t*). După ce am contactat-o prin email și am avut chiar plăcerea de a comunica prin telefon, am putut afla mai multe detalii despre cariera sa „direct de la sursă”. Tânără studentă, Brigitta Amalia Gonser (Fig. 2) a studiat Istoria Artei si Germanistică la Universitatea Leipzig, din R.D. Germană, ca bursieră într-un program de schimburi culturale, în perioada când ministrul învățământului era Mircea Malița[11]. Revenită în țară, a lucrat la Institutul de Istoria Artei (care din 1992 poartă numele fondatorului său, „G. Oprescu”) în perioada 1 octombrie 1972 – 1 iulie 1975, sub directoratul lui Ion Frunzetti, la secția de estetică, mai întâi ca documentarist științific, apoi ca istoric de artă, fiind colegă cu Andrei Pleșu și Gabriel Liiceanu. Studiul despre taberele de la Medgidia l-a efectuat și l-a predat revistei *SCIA.AP* la finalul acestei perioade. A fost apoi „restructurată”, în baza unui decret al Elenei Ceaușescu, din cauza rudelor în străinătatea vestică, fără a mai putea publica la *SCIA.AP*, dar Vasile Drăguț și Mihai Drișcu i-au dat posibilitatea, pe propria lor răspundere, de a publica în continuare în revista *ARTA*. În perioada 1 iulie 1975 – 1 ianuarie 1977 a lucrat la Oficiul de informare și documentare al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice (A.S.S.P.), după care a fost din nou „restructurată”, funcționând pentru o vreme la Muzeul de Istorie al R.S.R., în intervalul 1 ianuarie 1977 – 13 februarie 1978, când s-a specializat în paralel prin cursuri postuniversitare la Institutul Central de Informatică în analiză de sistem, programare și administrare de bănci de date. Ca urmare a respectivei specializări, a reușit să obțină o nouă angajare, la Centrul de Calcul al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, în cadrul Sistemului Informatic al Patrimoniului Cultural Național (SIPCN), în perioada 13 februarie 1978 – 1 octombrie 1981. Acesta a fost ultimul său loc de muncă în România. Demisă din nou din funcție, în baza aceluiași decret al Elenei Ceaușescu, și devenită șomeră fără venituri, și-a depus cererea de emigrare din România și, din 8 octombrie 1983, s-a stabilit în Germania, la Frankfurt am Main. Brigitta Amalia Gonser este recunoscută astăzi ca istoric de artă, cercetător

[7] Gheorghe Vida, Mihai Drișcu, *Acţiunea Tabere*, în revista *ARTA*, nr. 10–11–12 / 1971, p. 61. Vezi și: Vezi Cristina Anisescu, Daniela Apostol, Florin Dumitrescu, Călin Hentea, Cosmin Nasui, Oana Nasui, Cristian Vasile, *Cultura de masă în „Epoca de Aur”: Cîntarea României & Cenaclul Flacăra*, Ed. PostModernism Museum, 2019, p. 93–98.

[8] Vezi și Magda Predescu, *Utopie și heterotopie în arta din România anilor 1950–1970*, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2018, p. 476, unde simpozioanele de sculptură sunt prezentate ca „spaţii ale libertăţii de creaţie, dincolo de controlul politic”. Autoarea menționează însă, în mod eronat, că: „Tabăra naţională de ceramică de la Medgidia a însumat nouă ediţii (1970–1978)”. În realitate, au fost șapte ediții (1971–1977).

[9] Vezi Costel Badea, *Text introductiv*, în *Simpozionul de Ceramică Medgidia / Ceramics Symposium Medgidia*, volum publicat de Uniunea Artiștilor Plastici din R. S. România și Consiliul Popular al Orașului Medgidia, editat de Fondul Plastic – Artis, f.d. (1977), pagini nenumerotate.

[10] Primar al Medgidiei între anii 1968–1979.

[11] Mircea Malița (1927–2018), academician, diplomat, matematician, profesor universitar și scriitor, a fost minstrul învățământului în perioada 28 februarie 1970 – 13 octombrie 1972.

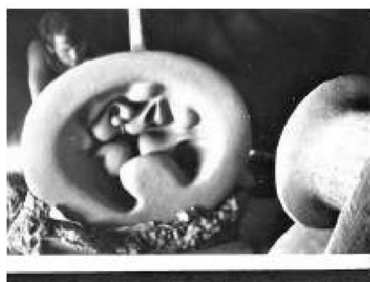
independent, curator de expoziţii de artă germană şi de simpozioane internaționale de sculptură, analist de sistem şi administrator de bănci de date pentru patrimoniul cultural național român şi german. Din 2007 curatoriază Premiul pentru artişti consacraţi vârstnici al fundaţiei Marielies Hess Stiftung la marile expoziții retrospective. Colaborează cu muzee, instituţii, foruri culturale şi galerii de artă, dar și cu *artist run spaces*. Publică cataloage de artă și articole științifice în reviste de specialitate[12].


Constantin Nircă – Fabrica Bazaltul


Fotografie de grup artiști și muncitori, cu primarul Iftimie Ilisei în stânga


Lucia Maftei, Patriciu Mateescu


Artiști lucrând – Fabrica Bazaltul




Segment Împlinire, autor Ilie Beldean – Fabrica Bazaltul


Costel Badea, Iftimie Ilisei – Fabrica Bazaltul


Fântână, autor Constanțiu Mara

Fig. 1. Fotografii de epocă din Simpozioanele de la Medgidia (cu artiștii lucrând la fabrica „Bazaltul", primarul Iftimie Ilisei, lucrări de ceramică monumentală), reprod. în Rodica Buzoianu, Eduard Andrei, Oana Florică (eds.), *Patrimoniu cultural revizitat. Simpozionul de ceramică Medgidia 1971–1977*, 2019, p. 223. Arivele personale ale artiștilor Wilhelm Fabini, Gheorghe Fărcașiu.

[12] Datele mi-au fost furnizate, cu amabilitate, chiar de Brigitta Amalia Gonser, în urma corespondenței noastre, în data de 2 august 2024. Vezi și revista *ARTA*, serie nouă, nr. 13/2015 (număr tematic: *Ceramica românească azi*), p. 186–187.



Fig. 2. Brigitta Amalia Gonser, fotografie-portret, primăvara 2023 (dintr-un interviu pentru Târgul Independent de Artă de la Stockholm, Suedia). Arhiva personală Brigitta Amalia Gonser.

Deși a fost publicat în 1976, articolul lui Gonser acoperă doar primele cinci ediții ale Taberelor de la Medgidia (1971–1975), ceea ce indică faptul că a fost scris cu un an înainte, atunci când autoarea a făcut și cercetarea de teren la Medgidia, documentând la fața locului operele create în cadrul primelor cinci simpozioane, așa cum se vede și în numeroasele fotografii alb-negru și color cu care este ilustrat textul.

Articolul se remarcă prin folosirea unui bogat aparat critic, autoarea parcurgând o vastă bibliografie de specialitate și fiind la curent cu manifestări recente din sfera artelor monumentale la nivel internațional și național, ca și cu pozițiile criticii de artă față de acest fenomen, care cunoaște o revigorare semnificativă în anii 1970.

Textul debutează cu considerații de ordin general asupra ceramicii, ca ramură a artelor decorative, aptă de a crea un „*environment* spațial şi spiritual"[13]. Gonser decelează trei direcții majore ale ceramicii contemporane: „1. tradiţionalul meşteşug al olăritului sau poteria serializabilă; 2. ceramica arhitecturală – sub formă de elemente de construcţie, parietale şi pavimentare, menite să confere diversitate şi expresivitate spaţiului ambiental; şi 3. ceramica–obiect de artă"[14]. Gonser încadrează, pe bună dreptate, ceramica simpozioanelor de la Medgidia în cea de-a treia categorie, făcând recurs la semnificația pe care Titus Mocanu o dă acestui concept, cea de „configuraţie spaţială care este propusă vizualităţii şi se înfăţişează în forme expresive abstracte sau, dimpotrivă, concrete. Caracteristica definitorie a unei asemenea construcţii artistice fiind cea a funcţionalităţii (…)"[15].

Funcționalitatea era însă exact ceea ce lipsea majorității lucrărilor de ceramică monumentală de la Medgidia, care erau opere de artă *per se* (excepție făcând parțial lucrările din ediția 1975, cu tema *fântâni*, și 1976, cu tema *jardiniere,* care oricum, dincolo de scopul edilitar-utilitar, lăsau artiștilor libertate de invenție formală). Brigitta Gonser sesizează această incongruență, intervenind imediat cu o precizare: „Pentru adepţii

---

[13] Brigita Gonser, *op. cit.*, p. 171.

[14] *Ibid.*

[15] Titus Mocanu, *Morfologia artei moderne*, București, 1973, cap. 11/6 *Forme obiectuale*, p. 191, apud Brigita Gnoser, *op. cit.*, p. 171.

ceramicii concepute ca obiect de artă autonom – gen iniţiat de mişcarea artistică americană (…) – materialul ceramic constituie un mijloc de exprimare ce serveşte unor interese multiple – de la experimente formale abstracte până la comentariul social direct – el fiind tratat conform unor considerente pur sculpturale. Realizările fiind deseori monumentale, părăsesc expoziţia şi sunt amplasate în spaţiul urban”[16]. Oarecum indirect, fără a trimite explicit la operele ceramice de la Medgidia, autoarea surprinde aici o altă trăsătură fundamentală a lor: caracterul monumental, care le apropie de sculptura de for public, ceea ce are drept urmare amplasarea lucrărilor în aer liber, integrate în țesutul urban (deci părăsirea spațiului domestic sau al galeriei / muzeului).

Gonser creionează contextul internațional al artelor decorative, în general, și al ceramicii, în particular, atât în note de subsol (2, 4), cât și în corpul textului. Astfel, este amintit „climatul favorabil artelor decorative şi deschis inovaţiei formale”, care în SUA „a generat la începutul anilor ’50 – prin iniţiativa unui grup de artişti californieni în frunte cu Peter Voulkos – transpunerea limbajului expresionismului abstract de factura lui Pollock, Rothko, Klein în ceramica sculpturală, iar la sfârşitul anilor ’50 receptarea influenţei artei pop, la care se adaugă în ultimii ani cea a picturii minimale şi a artei de şoc”. Dintre artiştii consacraţi ai acestui gen al ceramicii în SUA, Brigitta Gonser îi enumeră pe: Lichtenstein, Oldenburg, Voulkos, Mason, Price, Arenson, Melchert, Vergette și apreciază că, în Europa, preocuparea pentru ceramica sculpturală monumentală „a devenit actuală abia în ultimii 10 ani, însă la o scară mai redusă, şi anume în Spania, Italia, Elveţia, Belgia, Anglia”[17]. Referindu-se la organizațiile și expozițiile internaționale dedicate ceramicii, amintește de: *Uniunea ceramicii internaţionale* (Viena), *Academia internaţională de ceramică* (Paris); *Centrul internațional de ceramică* (Roma, înfiinţat în 1965 de Nino Caruso), expoziţiile şi concursurile internaţionale anuale de la Faenza şi Vicenza, Bienala de la Vallauris. În ce privește taberele și simpozioanele de creație, Brigitta Gonser menționează: Simpozionul de ceramică de la Gmunden (Austria), iniţiat în 1964 de Kurt Ohnsorg şi preluat în 1970 de Kurt Spurey, unul dintre primele simpozioane internaţionale, care a servit drept reper şi pentru altele: Bechyně (Cehoslovacia), iniţiat în 1966, iar în ultimii ani: La Coruña (Spania), Burgenland (Austria), Bassano del Grappa-Nove (Italia)[18].

Autoarea afirmă că ideea organizării simpozioanelor de ceramică de la Medgidia ar fi venit de la Dumitru Rădulescu, care participase la simpozionul de la Bechyně, considerat un model. Fără a încerca stabilirea „paternității” simpozioanelor de la Medgidia, menționez că și Patriciu Mateescu spunea că organizarea primului Simpozion de ceramică sub semnul Hamangiei la Medgidia se datorează, mai întâi, „imboldului ce l-am primit prin participarea mea anterioară la Simpozionul internațional de la Bechyně în Cehoslovacia (1966) și la Gmunden în Austria (1967)”[19].

Prin inaugurarea simpozioanelor de la Medgidia în 1971, ceramica românească se integra astfel unei tendințe internaționale, cu care se afla în sincronism. Brigitta Gonser observă judicios că în decursul celui de-al şaptelea deceniu al secolului XX s-a manifestat în creaţia tinerei generaţii de artişti ceramişti români o preferinţă evidentă pentru formele sculptural-monumentale, pe linia deschisă de Patriciu Mateescu și continuată de Costel Badea[20].

Deşi sculptura monumentală de ceramică cu caracter ambiental, ca o preocupare artistică majoră, s-a afirmat, de fapt, abia prin Simpozionul de ceramică de la Medgidia, iniţiat în 1971, Brigitta Gonser apreciază că pot fi deja determinate – pe baza analizei rezultatelor primelor cinci ediţii – unele direcţii stilistice în ceramica sculpturală românească, urmărind totodată trăsăturile care îi individualizează pe artiştii participanţi. Ca urmare, încearcă trasarea acestor direcții: 1. forme geometrice (pure sau cu implicaţii figurative); 2. forme metaforic-fantastice și capricioase (cu referiri la structuri tehnologice); 3. forme seriale; dar și 4. numeroase soluţii combinatorii. Brigitta Gonser face în continuare o analiză detaliată și convingătoare a respectivelor direcții, exemplificate cu lucrări ale artiștilor participanți la Simpozioanele de la Medgidia în primele cinci ediții, pe care le prezintă la nivel conceptual / semiotic și la nivel stilistic sau al realizării artistice/ morfologiei, distingând ca numitor comun capacitatea de abstractizare și asocierea unor semnificații simbolice, care generează uneori o polisemie în privința formei și conținutului.

---

[16] Brigita Gonser, *op. cit.*, p. 171–172.

[17] *Ibid.*, p. 171–172, nota 2.

[18] *Ibid.*, p. 172–173.

[19] Patriciu Mateescu, *Memorii. Fragment*, în Rodica Buzoianu, Eduard Andrei, Oana Florică (eds.), *op. cit.*, p. 4.

[20] Brigita Gonser, *op. cit.*, p. 172.

În prima categorie, de pildă, vede încadrate lucrările *Ianka* (1971) de Dragoş Gănescu, ca „ființă stranie, coborâtă parcă din ţinuturile miturilor nordice" și *Mireasa* (1971) de Dumitru Rădulescu, formă bazată pe mișcarea de elevație susținută de ritmul dinamic convex-concav – ambele prezentând stilizări ale figurii umane întregi – sau *Energie încătuşată* (1971) de Florian Lazăr Alexie și *Forţa pământului* (1971) de Patriciu Mateescu – în care, pe principiul *pars pro toto*, apar doar elemente antropomorfe (mâna, respectiv pumnul), ce devin astfel simboluri, metafore sau alegorii. Tot aici, lucrările *Figură* (1971) de Ion Berendea și *Făptură* (1974) de Petru Manea sunt catalogate drept „coloane antropomorfe", care ocolesc însă „un figurativ nesemnificativ" și integrează ființa umană în spațiul natural (cu o notă fantastică la Manea, prin metamorfoza regnurilor vegetal-uman)[21]. Gonser acordă un spațiu generos analizei lucrării *Vegetare* (1975) de Dragoş Gănescu (Fig. 3), pe care o consideră atipică față de căutarea arhetipurilor existenței umane și a simbolurilor devenirii biologice, care marcaseră creația anterioară a artistului[22]. Apreciază că recenta (pe atunci) lucrare a lui Gănescu trimite ca morfologie la obiectualul *Noului Realism* și *Artei Pop*, sau chiar la împachetările de obiecte ale lui Christo, corespunzând unei mutații în plan ideatic: de la procesul interior de germinație la cel al „degradării demnității și integrității umane".



Fig. 3. *Vegetare* (1975) de Dragoş Gănescu, reprod. în Brigita Gonser, *Ceramica simpozioanelor de la Medgidia (1971–1975) și probleme ale ambianței urbane*, în *SCIA.AP*, 1976, p. 176.

Nu am putut să nu remarc cum, sub pretextul analizării acestei lucrări, Brigitta Gonser face, de fapt, o radiografie a stării subumane a societății românești din timpul regimului comunist, printr-o afirmație extrem de îndrăzneață. Probabil pentru a trece de cenzură, fraza este „adusă din condei" și trebuie citită „printre rânduri", înțelegând prin ce *nu este*, de fapt, ce *este*: „Expunerea pe orizontală asociată cu imaginea animalelor nevertebrate, a moluştelor – ceea ce implică sensul de *târâtor* –, cât şi reţeaua de curele şi catarame aplicate vizează mai puţin constrângerea şi limitarea socială impusă a

[21] *Ibid.*, p. 173–174.
[22] *Ibid.*, p. 174.

personalităţii, cât refugiul individual într-o pasivitate blazată sub a cărei platoşă a indiferenţei faţă de lumea exterioară zace o personalitate închistată, dispusă să se complacă în această stare degradată de vegetare, de omidă”[23]. Pentru a „îndulci” această analiză „amară”, pune lucrarea sub semnul spiritului ludic suprarealist și al ironiei (pe care aș numi-o postmodernă).

Privit retrospectiv, respectivul paragraf capătă un rol premonitoriu şi testimonial. Ieşind temporar din cadrul articolului, menționez că Dragoş Gănescu a părăsit România la sfârșitul anilor 1970, trăind și lucrând pentru 23 de ani în Germania, la Hamburg (a revenit în țară după Revoluție, stabilindu-se la Sighişoara, unde l-am cunoscut personal în 2019, în timpul călătoriei de documentare pentru volumul amintit mai sus). O traiectorie de viață similară a avut și Brigitta Gonser, care, după cum am menționat, în 1983 s-a stabilit la Frankfurt am Main, unde trăiește și în prezent. De altfel, Brigitta Gonser mi-a mărturisit în corespondența noastră recentă: „Am păstrat o legătură permanentă cu artista ceramistă Cristina Popescu Rusu din Bucureşti, cu care mă leagă și o îndelungată prietenie. Am corespondat cu artiştii ceramişti Costel Badea și Dumitru Rădulescu din România, iar din diaspora, cu Radu Tănăsescu și cu Dragoş Gănescu.”[24]

În articolul său, Brigitta Gonser continuă cu analiza altor lucrări: *Stelă* (1974) de Dumitru Rădulescu, dovedind (ca și *Mireasa*) preocuparea pentru forma geometrică animată de ritmurile organice; *Unire* (1974) și *Fântână-cișmea* (1975) de Ion Berendea, cu echilibrul formelor geometrice închise (statice) şi deschise (dinamice); preferința pentru formele geometrice pure, nonfigurative – precum în *Compoziție* (1971) de Ioana Stepanov, care pare să construiască „metafore matematice generate de un spirit dialectic” – sau combinate cu aluzii vegetale, în special în rândul artiștilor mai tineri, Mihai Tomşăneanu, Cristina Popescu, Gheorghe Fărcaşiu, Ştefan Bîlciu, Ion Antonică, Constantin Cantea, Iulia Dinescu-Bran, Alvaro Botez, Vasile Rădeanu; abstracția serială, ca în *Compoziție modulară* (1974) și *Cumpăna apelor* (1975) de Iulian Teodorescu, sau configurațiile pseudo-seriale din lucrările: *Valuri – păzirea pământului* (1972) de Magda Csutak, *Cristale* (1973) de Tereza Panelli-Bubă, *Trei elemente* (1971) de Victor Cristea; combinații între artefact, forme naturale, vegetale sau minerale, ca în *Pădure* (1971) de Wilhelm Fabini, *Compoziție* (1971) de Ilie Beldean, *Sunet* (1971) de Lucia Teodorescu-Maftei, *Pădurea înflorită* (1972) de Veronica Sfîrlea, *Rodul pămîntului* (1972) de George Tiutin, *Roata hidraulică* (1975) de Eugen Cioancă; *Cochilie* (1971) de Costel Badea, cu aspectul multiaxial specific lucrărilor artistului; *Fântâna-rodie* (1975) de Radu Tănăsescu şi *Orga apelor* (1975) de Virgil Mihăescu, *Izvorul pământului* (1975) de Florian Lazăr Alexie, *Fântâna de băut* (1975) de Constantin Mara; configurații fantastice, precum *Formă spaţială* (1971 şi 1974) şi *Formă interioară-exterioară* (1975) de Petre Nichita, *Configuraţie spaţială* (1973) de Nicolae Ovejan şi *Liane* (1974 – lucrare distrusă în procesul finisării) de Virgil Mihăescu. Pe Constantin Nircă îl remarcă doar pentru lucrarea *Fruct* (1972), dezavuând celelalte patru lucrări ale sale, pe care le consideră „de un figuratism desuet şi de un decorativism bombastic” – singura apreciere fățiș negativă față de un artist din întregul articol[25].

În partea finală, rezervată concluziilor, Brigitta Gonser punctează un adevăr semnificativ: „Trebuind a fi situate într-un context spaţial urbanistic dat, sculpturile de ceramică de la Medgidia nu mai pot fi subordonate conceptului de artă de expoziţie, ele dobândind astfel funcţionalitatea unor sculpturi monumental-decorative ambientale. Destinate să mobilizeze parcurile, scuarurile şi spaţiile verzi dintre blocuri în noile cartiere ale oraşului, ele vin să contribuie la crearea unei ambianţe spirituale cu forţă de atracţie şi iradiere, menirea lor fiind să domine spaţiul şi să satisfacă necesitatea de frumos, de trăire estetică a omului *urbanizat*”[26].

De asemenea, nu ezită să-și exprime anumite obiecții, între care:

– lipseşte interesul edililor, arhitecţi ai judeţului Constanţa pentru cultivarea specificului geografic şi spiritual în sistematizarea urbană; un rapel la memoria istorică latentă a locurilor ar fi fost în măsură să ofere preţioase elemente aluzive de ordinul unui pitoresc dobrogean, cu notele lui de exotic şi fabulos;

---

23 *Ibid.*, p. 176.

24 Corespondența mea pe email cu Brigitta Amalia Gonser, 2 august 2024.

25 Brigita Gonser, *op. cit.*, p. 177–188.

26 *Ibid.*, p. 188.

– privite dinspre mal, lucrările se oferă contemplării şi reflecţiei; văzute însă de pe pod, pe fundalul amalgamului de stiluri arhitectonice ale clădirilor ce urcă dealul, îşi pierd din expresivitate;

– vegetația abundentă care pe alocuri a năpădit lucrările;

– amplasarea nefericită a lucrărilor din 1973 printre blocurile de lângă spital sau unele socluri nepotrivite, care diminuează forța lucrărilor, dar care ar putea fi înlocuite prin socluri îngropate;

– marea majoritate a lucrărilor din 1974 au fost amplasate tot în parcul de-a lungul malului Carasului, ceea ce dezavantajează amplasarea echilibrată din 1971, sub consilierea arhitectei Florica Vasilescu (Fig. 4), unele ceramici sculpturale pierzându-şi din necesarul spaţiu de iradiere. Totuși, într-un spirit echilibrat, autoarea remarcă: „pe de altă parte, acest fapt a contribuit la accentuarea aspectului unui muzeu în aer liber – ce înainte existase doar într-o măsură redusă”[27].

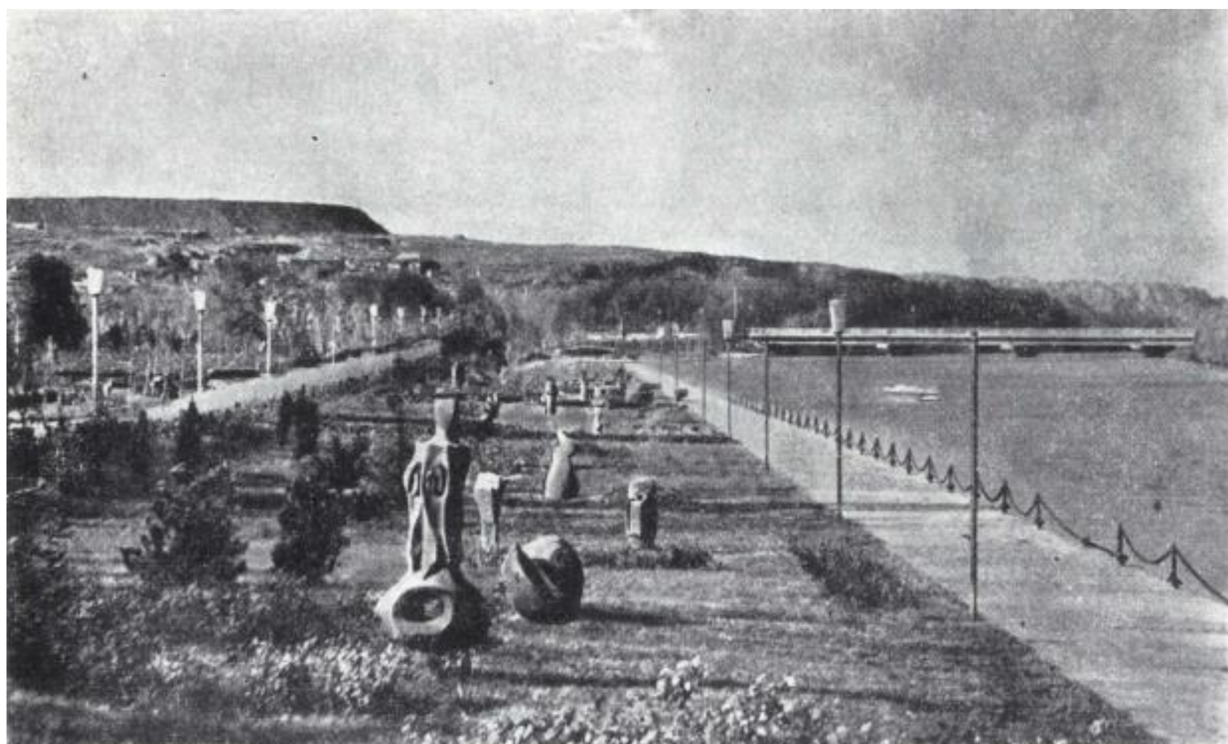


Fig. 4. Parcul de ceramică monumentală de la Medgidia, pe malul canalului Carasu, 1971, reprod. în Brigita Gonser, *Ceramica simpozioanelor de la Medgidia (1971–1975) și probleme ale ambianței urbane*, în *SCIA.AP*, 1976, p. 187.

În opinia mea, un aspect esențial, care ar fi meritat puternic subliniat, este tocmai unicitatea în România a parcului de sculptură ceramică în aer liber de la Medgidia, care azi a rămas documentat doar prin fotografii de epocă, majoritatea alb-negru. Câteva rare fotografii color, publicate în revista *România pitorească*, nr. 45, 1975 (p. 12–13), sunt în măsură a ne oferi atmosfera din epoca de glorie a parcului de ceramică monumentală de la Medgidia, pe malul canalului Carasu (Fig. 5), cu zecile de lucrări din șamotă de gresie, având înălțimi cuprinse între 1 și 3 metri. Semnalez, în context, și că filmul *Jocul cu lutul, cu apa și cu focul* (12 min.), al cărui titlu reia un gând despre ceramică al maestrului Costel Badea, documentar realizat în Studioul „Alexandru Sahia”, în 1978, regia Mirel Ilieșiu, imaginea Doru Segall, este sigurul document filmat al fenomenului de la Medgidia (Fig. 6).

Concluzia ultimă la care ajunge Brigitta Gonser este optimistă: „încercarea de decorare urbanistică de la Medgidia vine în sensul gândirii artistice moderne, ce se impune ca o necesitate spirituală vitală civilizaţiei contemporane”[28].

[27] *Ibid.*, p. 189.
[28] *Ibid.*, p. 191.

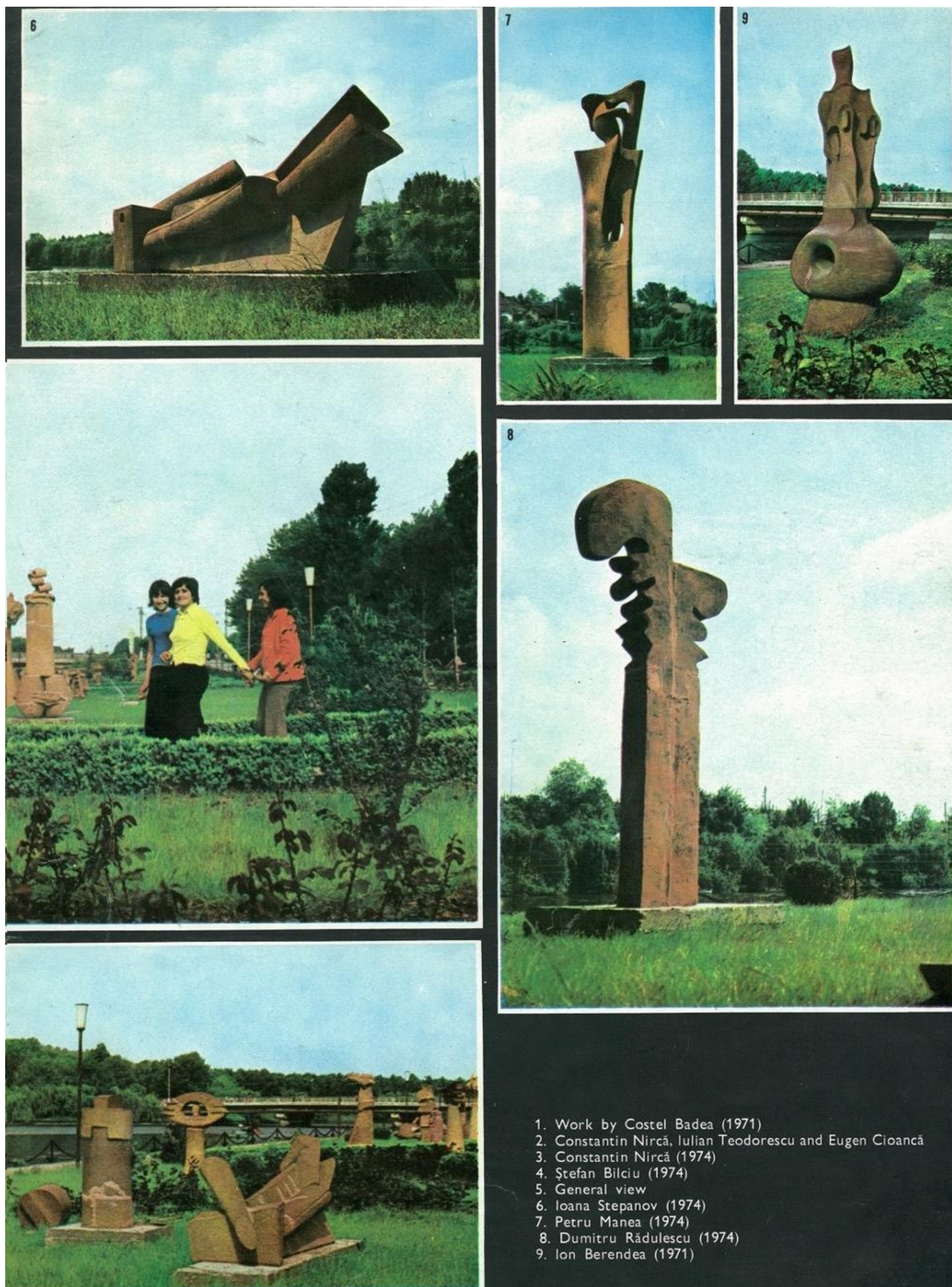


Fig. 5. Fotografii color cu parcul de ceramică monumentală de la Medgidia, pe malul canalului Carasu, reprod. în *România pitorească*, nr. 45, 1975, p. 13.









Fig. 6. Secvențe din filmul documentar *Jocul cu lutul, cu apa și cu focul* (1978, 12 min.), regia Mirel Ilieșiu, imaginea Doru Segall. Arhiva Națională de Filme.

Articolul se încheie cu un tablou sinoptic al primelor cinci ediții ale Taberelor de la Medgidia, în care sunt listați artiștii participanți și sunt menționate lucrările fiecăruia dintre ei (inclusiv cele câteva care au fost deteriorare în timpul procesului de finisaj).

Acest articol reprezintă singura consemnare *in extenso* din paginile revistei *SCIA.AP* despre taberele de la Medgidia[29], fenomen care a avut un rol seminal pentru evoluția ceramicii românești. Brigitta Gonser nu a mai publicat vreun alt articol în *SCIA.AP*, din motivele arătate mai sus („restructurările" succesive la locul de muncă până la stabilirea în Germania). La momentul în care și-a scris articolul (1975), Brigitta Gonser nu avea cum să anticipeze soarta nefastă pe care o vor cunoaște zecile de lucrări (peste 60) de ceramică monumentală create la Medgidia, majoritatea fiind distruse odată cu reluarea lucrărilor la Canalul Dunăre-Marea Neagră în anii 1979–1980. În corespondența noastră recentă, am informat-o pe larg despre respectivele distrugeri și am rugat-o să îmi trimită gândurile sale de acum, la 48 de ani (!) după publicarea articolului său în *SCIA.AP*. Iată ce a avut amabilitatea de a-mi răspunde: „Simpozioanele de ceramică de la Medgidia din anii 1970 reprezintă și în prezent la nivel național, dar și internațional, un fenomen artistic de mare anvergură, unic și vizionar, fondator al ceramicii sculpturale monumentale românești, care a generat o mare varietate de forme-structuri expresive, obţinând totodată o unitate vizuală datorită particularităţilor materialului şi tehnicii de modelare, chiar dacă instalațiile fabricii «Bazaltul» n-au putut asigura încă realizarea efectelor cromatice variate prin glazurarea lucrărilor. Distrugerea lor parţială la începutul anilor 1980 constituie o mare pierdere pentru patrimoniul artistic românesc. Felicitările mele pentru actuala revitalizare ştiinţifică a acestui fenomen artistic valoros, despre care am publicat în perioada aceea și în reviste de specialitate din Germania."[30]

Despre destinul postum al lucrărilor de la Medgidia am scris pe larg în volumul sus-menționat, la care am fost co-editor și autor al textului critic introductiv[31]. Volumul a acoperit toate cele șapte ediții ale Taberelor de la Medgidia (1971–1977), în încercarea de a restitui istoria completă a fenomenului. Taberele de la Medgidia din anii '70 au avut un rol esențial în evoluția ceramicii românești prin deschiderea a două direcții: pe de o parte, ceramica românească a ieșit din zona obiectelor mici, utilitare, destinate împodobirii domestice, virând fundamental spre monumental, spre dimensiuni care o apropiau de sculptura de for public; pe de altă parte și drept consecință, a migrat de la spațiul interior / privat către cel exterior / public.

Zecile de lucrări create în decursul celor șapte ediții ale Taberelor de la Medgidia, de un număr de 42 de artiști, au ambientat diverse spații publice din Medgidia, preponderent malul canalului Carasu, îmbogățind orașul cu un patrimoniu artistic inestimabil, constituit ca un adevărat muzeu în aer liber. Create sub semnul experimentului (tehnic) și al libertății de expresie (stilistic), lucrările au „scăpat" cumva de ochiul vigilent al cenzurii din epocă, dar nu și de distrugerea generată de reluarea lucrărilor la Canalul Dunăre-Marea Neagră în anii 1979–1980, ca și de o politică arbitrară și nefericită a factorilor de decizie. După ce au fost mutate de pe soclu și depozitate în condiții improprii, în 1983, 19 dintre lucrările rămase au fost reamplasate de către Consiliul Popular Medgidia pe faleza canalului, dar într-un mod deplorabil: cu părți lipsă, cu deteriorări și chiar prin procedeul „hibridării", prin montarea în aceeași lucrare a unor fragmente provenind din opere diferite. Cazul a ajuns și în presă, fiind semnalat de Marina Preutu în 1984[32].

De asemenea, a fost documentat în dosarul „Problema Medgidia", păstrat în Arhiva U.A.P., pe care l-am prezentat în premieră, în facsimil în cartea noastră din 2019.

Azi mai există doar 12 lucrări, între care capodopera *Cochilie evolutivă* (1971) a maestrului Costel Badea, creată la prima ediție a simpozionului și relativ bine conservată (Fig. 7). Alte lucrări care au supraviețuit se află însă în diferite faze de degradare: una a fost parțial spartă și a primit funcționalitate de pubelă – *Compoziție cu două cuburi / Cristale* (1973) de Tereza Panelli (Fig. 8), alta a fost păstrată fragmentar și a fost reamplasată nefericit, fiind acoperită de vegetație – *Floarea pământului* (1972) de George Tiutin (Fig. 9), alta a fost acoperită succesiv cu vopsea industrială de diverse culori, iar straturile sunt acum exfoliate, lăsând să se întrevadă cu greu culoarea de origine, cea a materialului ceramic – *Fântâna-rodie* (1975) de Radu Tănăsescu (Fig. 10)… Niciuna nu are o plăcuță de identificare și nu există un sistem de iluminare care să le pună în valoare.

---

[29] Taberele de la Medgidia sunt menționate și în articolul lui Gheorghe Vida din *SCIA.AP* 1978, *Arta ambientală în România* (vezi *supra* nota 5), în treacăt, la p. 191, și într-un paragraf, la p. 193 (unde autorul face și o trimitere la articolul lui Gonser): „Un alt tip de fructificare a muncii echipelor de artiști îl constituie simpozionul de ceramică de la Medgidia, aflat la a șasea ediție [în 1978 Simpozioanele de la Medgidia se încheiaseră deja, ultima ediție fiind în 1977, de unde putem deduce că autorul își începuse studiul în 1976, anul ediției a șasea, și nu mai actualizase respectiva informație la momentul publicării articolului, *n.m., E.A.*], și prima tabără de sculptură în metal de la Galați, inaugurată în 1976 (…). La Medgidia – orașul cu o mai mare densitate de lucrări contemporane *de exterior* – producția edițiilor și simpozioanelor de ceramică a fost amplasată în *insule* pe spațiile verzi și acestea funcționând estetic ca ansambluri (…), realizând în raport cu producția curentă, destul de întâmplătoare, un salt calitativ."

[30] Corespondența mea pe email cu Brigitta Amalia Gonser, 2 august 2024.

[31] Rodica Buzoianu, Eduard Andrei, Oana Florică (eds.), *op. cit.*, p. 6–13.

[32] Marina Preutu, *Jocul cu… nepăsarea,* în ziarul *Scînteia,* An LIII, nr. 12905, 19 februarie 1984, p. 4.

SUPRAVIEȚUITORI 2019
SURVIVORS 2019

Costel Badea – Cochilie evolutivă
(1971, amplasare actuală: pe faleză)



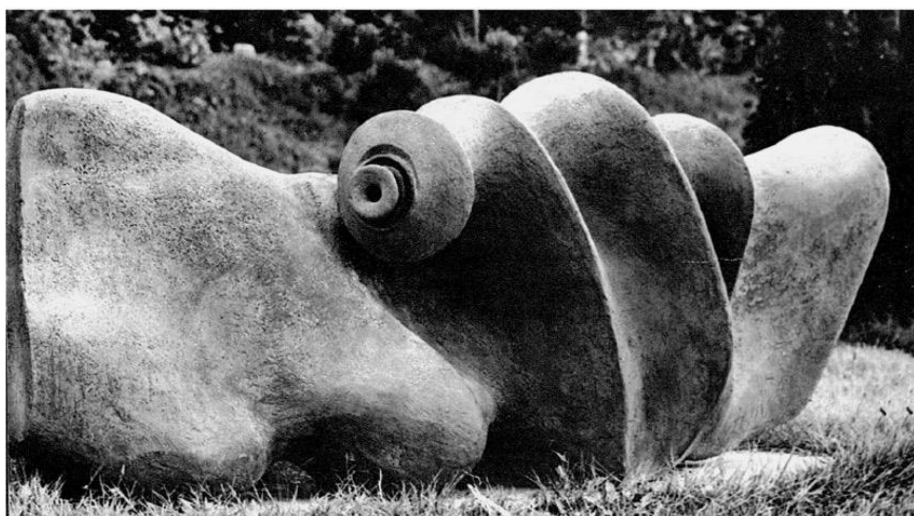






Fig. 7. *Cochilie evolutivă* (1971) de Costel Badea, reprod. în Rodica Buzoianu, Eduard Andrei, Oana Florică (eds.), *Patrimoniu cultural revizitat. Simpozionul de ceramică Medgidia 1971–1977*, 2019, cap. *Supraviețuitorii*, p. 282. Imagine alb-negru de epocă și imagini color 2019, foto: Eduard Andrei.

Tereza Panelli – Compoziție cu două cuburi / Cristale
(1973, amplasare actuală: bloc I.C.1)



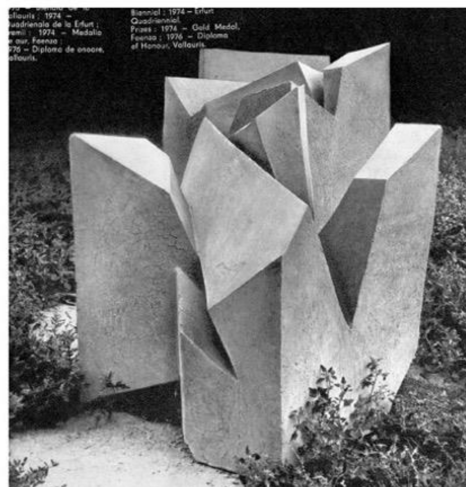




Fig. 8. *Compoziție cu două cuburi / Cristale* (1973) de Tereza Panelli, reprod. în Rodica Buzoianu, Eduard Andrei, Oana Florică (eds.), *Patrimoniu cultural revizitat. Simpozionul de ceramică Medgidia 1971–1977*, 2019, cap. *Supraviețuitorii*, p. 283. Imagine alb-negru de epocă și imagini color 2019, foto: Eduard Andrei.

George Tiutin – Floarea pământului
(1972, amplasare actuală: piațetă Strada Republicii, vis-à-vis de Casa de Cultură I.N. Roman)



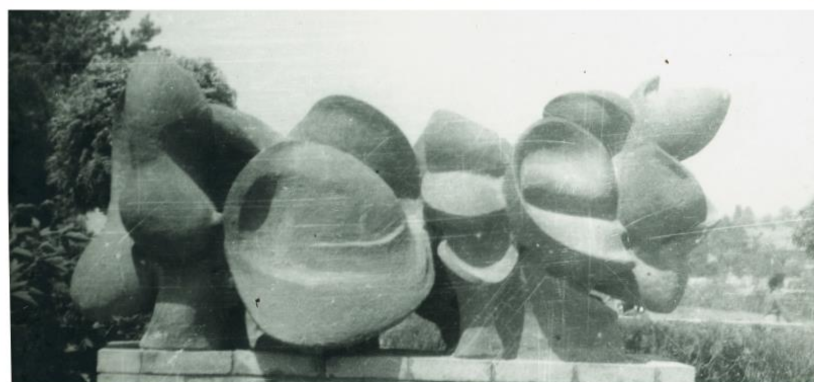




Fig. 9. *Floarea pământului* (1972) de George Tiutin, reprod. în Rodica Buzoianu, Eduard Andrei, Oana Florică (eds.), *Patrimoniu cultural revizitat. Simpozionul de ceramică Medgidia 1971–1977*, 2019, cap. *Supraviețuitorii*, p. 285. Imagine alb-negru de epocă și imagini color 2019, foto: Eduard Andrei.

Radu Tănăsescu – Fântana rodie
(1975, piațetă Strada Republicii, vis-à-vis de Casa de Cultură I.N. Roman)







Fig. 10. *Fântâna-rodie* (1975) de Radu Tănăsescu, reprod. în Rodica Buzoianu, Eduard Andrei, Oana Florică (eds.), *Patrimoniu cultural revizitat. Simpozionul de ceramică Medgidia 1971–1977*, 2019, cap. *Supraviețuitorii*, p. 286. Imagine alb-negru de epocă și imagini color 2019, foto: Eduard Andrei.

Subiectul ridică problema necesității clasării operelor de artă de for public pe lista monumentelor, care le-ar asigura protecția legală în fața potențialelor distrugeri sau vandalizări. Această chestiune a revenit în actualitate, într-un context nefericit, în urma distrugerii recente, în februarie 2024 (printr-o ironie a sorții, exact în luna în care se omagiază, prin sărbătoare națională, nașterea lui Brâncuși), a lucrării lui Eugen Patraș *Păsări*, cunoscută și sub numele de *Floare*[33], *Compoziție spațială* sau *Ceasul nerotitor* (1971–1972, beton aparent, 10,5 × 4,5 × 4 m), lucrare creată în cadrul amplului program de artă monumentală de la Costinești din anii 1970–1972, sub coordonarea arhitectului Ion Mircea Enescu. Lucrarea era situată pe faleză, în zona B.T.T. (Biroul de Turism pentru Tineret) a localității Costinești, pe terenul închiriat societății Modern Taste SRL. Se pare că respectiva societate a fost „incomodată” de lucrare pentru că ocupa prea mult spațiu și nu îi

[33] Cf. Mircea Grozdea, *op. cit.*, p. 39, fig. 13.

permitea extinderea terasei, prin urmare demolând-o abuziv (Fig. 11). O altă distrugere ilegală recentă a unei opere de artă monumentală – sub pretextul restaurării din cauza câtorva fisuri – s-a petrecut în stațiunea Mamaia, tot în februarie 2024. Este vorba, de data aceasta, despre mozaicul sculptural decorativ de mari dimensiuni (suprafață totală cca. 50 metri pătrați, reliefarea maximă 80 cm), creat în 1973 de cuplul de artiști plastici Ethel Lucaci-Băiaș și Silviu Băiaș și amplasat pe fațada sudică a hotelului Parc (corpul de clădire care la origine a fost bazinul olimpic de înot). Compoziția volumetrică, placată cu marmură de Rușchița și Moneasa și calcar de Mahmudia, pentru a crea rafinate acorduri cromatice, era amplasată pe o structură metalică integrată în zid și prezenta o combinație de 3 benzi orizontale ondulate sugerând valuri și 4 medalioane semisferice, cu reprezentări stilizate ale soarelui și sporturilor nautice. Distrugerea lucrării a fost semnalată în presă de asociația „Eforie colorat” și documentată de artistul plastic Radu Fulga[34] (Fig. 12).



Fig. 11a,b. Eugen Patraș, *Păsări* (*Floare*, *Compoziție spațială* sau *Ceasul nerotitor*), 1971–1972, beton aparent, 10,5 x 4,5 x 4 m, faleza Costinești. Imagine înainte de distrugere (11a), foto: Andreea cel Mare, și imagine după distrugerea din februarie 2024 (11b), foto: Mugurel Radu Călin. Sursa: https://adevarul.ro/stiri-locale/constanta/simbol-din-costinesti-demolat-de-un-privat-btt-a-2340500.html (accesat 21 iunie 2024).



Fig. 12a,b. Ethel Lucaci-Băiaș și Silviu Băiaș, mozaic monumental, suprafață totală cca. 50 metri pătrați, reliefarea maximă 80 cm), 1973, amplasat pe fațada sudică a hotelului Parc din Mamaia. Imagine de epocă înainte de distrugere (12a) și imagine după distrugerea din februarie 2024 (12b), foto: Eforie Colorat / Radu Fulga. Sursa: https://ziarulamprenta.ro/stirile-zilei/foto-a-fost-distrusa-lucrarea-de-arta-din-mamaia-realizata-de-artistii-ethel-lucaci-baias-si-silviu-baias-in-anii-70/285360/ (accesat 21 iunie 2024).

[34] Vezi Radu Fulga, *Semne pe țărm. Arta litoralului românesc privită azi* (supliment al revistei *Arhitectura*, nr. 1–2/2024), Techirghiol, 2024, p. 8–14.

Din păcate, aceste cazuri nu sunt singulare. Multe alte opere de artă monumentală din spațiul public se află actualmente în pericol. Pe de o parte, se ridică problema drepturilor morale de autor (chiar dacă unii artiști nu mai sunt în viață), iar, pe de altă parte, este imperios necesară modificarea legislației. În consecință, Comisia Națională pentru Monumentele de For Public, condusă de arh. Celia Ghyca și din care fac parte, s-a autosesizat și a înaintat la scurt timp un memoriu către Direcția Patrimoniu Cultural din cadrul Ministerului Culturii, propunând un set de măsuri urgente:

1. Identificarea în teren a monumentelor de for public, prin intermediul Direcțiilor județene de cultură și centralizarea rezultatelor într-o listă națională (document de lucru), care ulterior să poată primi un statut legal. (…)

2. Verificarea statutului juridic al acestor monumente (înregistrare în inventarul bunurilor statului sau unităților administrativ-teritoriale).

3. Verificarea listei monumentelor de for public întocmită în 1979 („Lista Monumentelor și lucrărilor de artă monumentală din Republica Socialistă România la 31 XII 1979") și coroborarea acesteia cu situația identificată pe teren la punctul 1. (…)

4. Punctul 1. trebuie coroborat cu identificarea unor mecanisme concrete de protecție a acestor monumente, precum și asocierea unor măsuri punitive de mai mare severitate pentru distrugerea / avarierea lor. În prezent art. 10 al Legii 299/2022 prevede ca „fapta proprietarului sau administratorului unui monument de for public de a nu îl întreţine în mod corespunzător sau de a nu remedia degradările survenite, într-un termen de maximum şase luni de la data sesizării oficiale a degradării, constituie contravenţie şi se sancţionează cu amendă de la 5.000 lei la 15.000 lei."(…)

5. Pentru eficiența acoperirii teritoriului și suplețea activării, propunem Ministerului ca prin Direcțiile Județene de cultură (sau direct la nivelul acestora) să fie identificate și realizate parteneriate și cu structuri ale societății civile (de tip ong, fundații, asociații) care au dovedit eficacitate cu privire la realizarea unor baze de date cuprinzătoare privind evidența patrimoniului.

Toate aceste acțiuni trebuie suplimentate de o campanie susținută de aducere la cunoștința publicului a valorii acestui patrimoniu modern absolut unic.[35]

Distrugerea în proporție covârșitoare a lucrărilor de ceramică monumentală create în anii 1970 la Medgidia, ca și distrugerile recente de la Costinești, Mamaia și din alte orașe se înscriu în tabloul general al ignoranței factorilor responsabili față de patrimoniul modern și contemporan. Faptul nu este de mirare, dacă – păstrând proporțiile – luăm în calcul că abia de curând, pe 27 iulie 2024, după îndelungi eforturi, dar și erori și ezitări, s-a reușit înscrierea în Patrimoniul Mondial UNESCO a Ansamblului monumental *Calea Eroilor*, realizat la Târgu Jiu, în anii 1937–1938, de Constantin Brâncuși.[36]

---

[35] Memoriu înaintat de Comisia Națională pentru Monumentele de For Public, în februarie 2024, către directorul Direcției Patrimoniu Cultural, Ministerul Culturii. Vezi și demersurile făcute de Asociația Forumul Artelor Vizuale.

[36] Comitetul Patrimoniului Mondial, reunit în India, la New Delhi, în cadrul celei de-a 46-a sesiuni, a adoptat în 27 iulie 2024 deciziile favorabile de înscriere în Lista Patrimoniului Mondial UNESCO pentru cele două dosare ale României: „Ansamblul monumental *Calea Eroilor* realizat de Constantin Brâncuși la Târgu Jiu" și „Frontierele Imperiului Roman – Dacia". Cf. http://www.cultura.ro/zi-istorica-pentru-patrimoniul-romanesc (accesat 27 iulie 2024).